

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav filosofie a religionistiky

Bakalářská práce

Viktorie Vítů

Pojem aury mezi Benjaminem a Adornem

The Concept of Aura between Benjamin and Adorno

Vedoucí práce: Mgr. Martin Ritter, Ph.D.

2016/2017

Poděkování:

Děkuji dr. Ritterovi za trpělivost při vedení a mnohé cenné podněty a připomínky. Dík rovněž patří mým rodičům, kteří mě systematicky ve studiu podporují. A v neposlední řadě děkuji i Petrovi, který mi ve svých závěrečných pracích také děkoval, a já mu to tak dlužím.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 28. června 2017

.....

Viktorie Vítů

Abstrakt

V práci se věnuji Benjaminově pojmu aury, jak jej nalézáme v *Uměleckém díle v době jeho technické reprodukovatelnosti* a v *Malých dějinách fotografie*. Auru interpretuji jako jedinečnost (nejen) uměleckého díla, jeho časoprostorovou kontinuitu.

Ve druhé kapitole představuji Adornovu kritiku pozice, kterou Benjamin zastává v *Uměleckém díle v době jeho technické reprodukovatelnosti*. Adorno tvrdí, že Benjamin auru spojuje s autonomií a tu pak s kontrarevolučností. Adornův hlavní projekt pak spočívá v obhajobě autonomie uměleckého díla skrze představení jeho dialektiky – dílo se stává společenské právě svým vytržením ze společnosti.

V poslední kapitole se vracím k *Uměleckému dílu v době jeho technické reprodukovatelnosti* a za pomoci dalších Benjaminových textů ukazuji, proč volání po politizaci umění nelze číst jako výzvu k heteronomii umění a odsouzení autonomie uměleckého díla. Ve světle tohoto se ukazuje, proč Adornova kritika mívá cíl.

V závěru tvrdím, že zdálo-li se Benjaminovi něco kontrarevoluční, pak nikoli autonomie, ale aura sama. Ale i to je třeba vnímat s rezervou, Benjamin totiž rozhodně neodmítá tradiční média, daleko spíš kritizuje způsob, jakým se k nim společnost vztahuje.

Klíčová slova

Filosofie umění; neomarxismus; estetika; kritická teorie; frankfurtská škola

Abstract

In my thesis I focus on Benjamin's notion of aura which can be found in *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility* and *A short History of Photography*. I read the notion of aura as uniqueness of (not only) work of art, its spatiotemporal continuity.

In the second chapter Adorno's critique of Benjamin's position from *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility* is introduced. Adorno states that Benjamin connects aura with autonomy and autonomy with contra-revolutionarity. Adorno's main project consists in the apology of autonomy of the artwork through showing its dialectic – artwork becomes social by its extirpation from society.

In the last chapter I return to *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility* and, with support in other works of Benjamin, show, why his proclamation of the politicization of art cannot be read as an appeal to the heteronomy of art and the condemnation of its autonomy. In the light of this is shown why Adorno's critique misses its target.

My conclusion is, that if there is something what Benjamin sees as contra-revolutionary, it is not the autonomy, but the aura itself. However, it has to be taken with a grain of salt, because Benjamin does not refuse traditional media. He rather criticize the way how the society relates to it.

Keywords

Philosophy of art; neo-marxism; aesthetics; critical theory; Frankfurt school

Obsah

Úvod	7
1. Aura u Waltera Benjamina	9
1.1. Malé dějiny fotografie	9
1.1.2. Aura v Malých dějinách fotografie	11
1.2. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti	12
1.2.2. Aura v Uměleckém díle ve věku jeho technické reprodukovatelnosti	16
1.3. Porovnání pojmu aury v Malých dějinách fotografie a v Uměleckém díle v době jeho technické reprodukovatelnosti	18
2. Adornova kritika Benjaminova Uměleckého díla v době jeho technické reprodukovatelnosti	20
2.1. Dopis z 18. března 1936	20
2.1.1. Auratičnost, autonomie a kontrarevolučnost	20
2.1.2. Benjaminovo podcenění vnitřní dialektičnosti uměleckého díla	23
2.2. Estetická teorie	24
2.2.1. Kritika lartpourtartismu	24
2.2.2. Obhajoba lartpourtartismu – dvojí charakter umění	25
2.2.3. Autonomie a Adornova kritika Benjamina	27
2.3. Adornova kritika masové kultury	27
3. Benjaminův požadavek politizace umění	30
3.1. Estetizace politiky	30
3.2. Literarizace životních poměrů	31
3.3. Politizace umění	32
3.4. Umění jako kritická praxe	34
Závěr	36
Seznam použité literatury	39
Primární	39
Sekundární	39

Úvod

Tato práce má za cíl shrnout část debaty, která se odehrávala od třicátých let minulého století mezi Walterem Benjaminem (1892–1940) a Theodorem Adornem (1903–1969), konkrétně pak tu část, která se točí kolem pojmů aury a autonomie uměleckého díla. Vyjdu od Benjaminových textů, které se věnují pojmu aury v kontextu umění – *Malé dějiny fotografie* (1931) a *Umělecké dílo v době jeho technické reprodukovatelnosti* (1936),¹ a na jejich základě pojem precizuji. Zároveň upozorním na místa *Uměleckého díla v době jeho technické reprodukovatelnosti*, která mohou být interpretačně obtížná a současně jsou podstatná pro vyznění celého Benjaminova textu, vyložím je však až ve třetí kapitole. Ve druhé kapitole představím Adornovu kritiku Benjaminovy pozice především na základě jeho dopisu z 18. března 1936 a *Estetické teorie* (1970).² Během tohoto výkladu se ještě vrátím k některým problematickým momentům Benjaminovy eseje. V poslední kapitole pak s oporou v jiných Benjaminových textech ukážu, oč mu vlastně v *Uměleckém díle v době jeho technické reprodukovatelnosti* jde, a pokusím se předvést, v čem spočívá základní Adornovo nepochopení Benjaminova pojetí.

Oba dva autory vzhledem k jejich marxistickým východiskům zajímá umění především v jeho vztahu ke společnosti. Oba se snaží reflektovat, jaký vliv na umění měly překotné společenské změny, ke kterým došlo v průběhu 19. stol. – Benjamin pomocí pojmu aury, Adorno autonomie. Můžeme rozhodně souhlasit s tím, že umění se proměnilo v obou těchto aspektech, změny byly dokonce v obou případech zapříčiněny stejnými společenskými ději. Pojmy však neoznačují totéž a ukáže se, že mezi autory dochází k zásadnímu nepochopení.

Oba tyto pojmy jsou zásadní (nejen) pro debatu o současném umění. Aura uměleckých děl je samotnými umělci nabourávána od dob Duchampových, ale tématem zůstane i po konci avantgardy – ať už v multiplech Josefa Beuyse nebo četných dílech Sherrie Levine, Michaela Mandiberga a řady dalších umělců. S rozvojem internetu a nových médií se pak otázka po hodnotě originálu dostává na zcela novou úroveň. Problém autonomie a heteronomie umění rovněž neupadá v zapomnění, a i dnes se jedná o velmi diskutované téma, zvláště pak s rozvojem tzv. „aktivistického umění“.³ Zajímavým propojením otázky aury a autonomie uměleckého díla je například projekt Phila Hacketta *After Michael Mandiberg*, který navazuje

¹ Benjamin, W., *Malé dějiny fotografie*. In: Císař, K. (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha, 2004, s. 9-19.

Benjamin, W., *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: Benjamin, W., Ritter, M. (ed.), *Výbor z díla I. Literárněvědné studie*, Praha, 2009, s. 299-326.

² Adorno, T. W., Benjamin, W., Lonitz, H. (ed.), *The complete correspondence, 1928-1940*, Cambridge, 1999, s. 127-134. – dále jen *dopis*.

Adorno, T. W., *Estetická teorie*, Praha, 1997.

³ V českém kontextu se teoretické reflexi tohoto proudu umění věnuje například Václav Magid.

na sérii apropriací fotografií Walkera Evanse (započatou právě Sherrie Levine) a který zároveň otevírá téma služebnosti umění, protože jde o jistou formu charitativní činnosti.⁴

V mé práci mi jde nakonec o to, na pozadí Benjaminových textů a Adornových kritických reakcí na ně zkoumat, jaký je vztah aury a autonomie uměleckého díla. A také, jaký dopad mají tyto charakteristiky na udržování či proměnu vztahů autora a publika v oblasti umělecké praxe. Tedy na revolučnost či kontrarevolučnost daného díla – tyto pojmy by totiž podle mě pro Benjamina byly právě postihnutelné v termínech umělecké praxe, autora a publika.

Zároveň je důležité uvědomit si, za jakých podmínek se debata mezi Benjaminem a Adornem odehrává. Benjamin své *Umělecké dílo v době jeho technické reprodukovatelnosti* píše roku 1935. Oba filosofové byli vzhledem ke svému židovskému původu a levicové orientaci nuceni v průběhu třicátých let opustit Německo, Benjamin v roce 1935 žije v Paříži, Adorno v Oxfordu. *Umělecké dílo v době jeho technické reprodukovatelnosti* se vyzněním vymyká ostatním Benjaminovým pracím, především epilog, který kritizuje fašistickou estetizaci politiky a volá po komunistické odpovědi v podobě politizace umění, je vystavěn velmi rétoricky. Že mělo jít o práci, která bude mít výrazný společenský dopad, je patrné již z toho, že Benjamin se s Horkheimerem domluvili, že bude otištěna ve francouzském překladu, protože v Německu se s vlivem v oblasti umění již nedalo počítat.⁵ I přesto v eseji nedochází k tak silným simplifikacím a jednostrannému černobílému hodnocení, jak se často tvrdí a jak tvrdí především Adorno. Nejen tomu se budu ve své práci věnovat.

⁴ Viz <http://www.aftermichaelmandiberg.com/post/100000716536/history>.

⁵ Wolin, R., *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, Los Angeles, 1994, s. 166.

1. Aura u Waltera Benjamina

Jak zmiňuje Miriam Hansen,⁶ první použití pojmu aury u Benjamina nalezneme v jeho zprávě z experimentů s hašišem, kde píše, že aura se vyskytuje u všech předmětů, nikoli jen u některých.⁷ Protože mě zajímá pojem aury v kontextu umění, zaměřím se až na pozdější texty – *Malé dějiny fotografie* a *Umělecké dílo v době jeho technické reprodukovatelnosti*. Benjaminovu ranou poznámku však budu mít na paměti a v závěru této kapitoly ji ještě využiji.

1.1. *Malé dějiny fotografie*

V *Malých dějinách fotografie* Benjamin auru a její mizení ukazuje na fotografiích. Zatímco první fotografie, daguerrotypie, měly jakési podmanivé kouzlo,⁸ „vystupovaly z doby praotců tak krásné a nepřístupné“,⁹ novější fotografie tuto charakteristiku již postrádají. Benjamin proměnu fotografií usouvztažňuje s industrializací a s ní spojenými společenskými změnami. Poznamenává, že jeho předchůdci byli k tomuto fenoménu slepí, a zároveň si je vědom toho, že tato slepota je (stejně jako tázání jeho samého) společensko-historicky podmíněna.¹⁰ Pokud se snad někdo pokoušel „získat skutečný vhled do podstaty“ daguerrotypií, selhal podle Benjamina kvůli přílišné svázanosti s „šosáckým pojmem ‚umění‘“, tedy s pojmem fetišistickým a od základu antitechnickým.¹¹ Pokrok ve fotografických technikách a obecněji celý technologický pokrok totiž proměnil umění natolik, že je třeba tento starý přístup k němu zavrhnout a přijít s novým.

Benjamin si hned na začátku eseje všímá, jak se mění náš vztah k zobrazovanému člověku, je-li jeho podoba zachycena v médiu malby, či na fotografii. Zatímco v případě malby náš zájem o konkrétní vyobrazenou osobu po pár generacích utichne, máme-li před sebou fotografii, stále se zajímáme o toho, kdo na ní zachycen „(...) obrazy, pokud trvají, jsou pouze svědectvím

⁶ Genezi pojmu aury a možným vlivům, které formovaly Benjaminovo pojetí, věnuje Miriam jednu kapitolu (*Aura: The Appropriation of a Concept*) své knihy *Cinema and experience*. Všimá si zde především možných mystických inspirací a konotací – vlivů židovské mystiky, okultismu či theosofie a antroposofie. Vzhledem k tomu, že tyto vlivy nejsou pro téma mé práce zásadní, nebudu se jim dále věnovat. Hansen, M., *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, 2012, s. 104-131.

⁷ Ibidem, s. 104.

Benjamin, W., *On Hasish*, Berkeley, 2006, s. 58.

⁸ W. Benjamin, *Malé dějiny fotografie*, s. 9.

⁹ Ibidem, s. 19.

¹⁰ „Tím se vytvořily podmínky pro neustále se zrychlující rozvoj, který po dlouhou dobu vylučoval jakýkoli pohled zpět.“

„A pokud si je [historické a filosofické otázky podnícené vzestupem a pádem fotografie] dnes začínáme uvědomovat, má to přesný důvod.“

„Nebylo by vůbec překvapivé, kdyby fotografické praktiky, které dnes poprvé obrazejí pozornost zpět k onomu předindustriálnímu rozkvětu, skrytě souvisely s otřesem kapitalistického průmyslu.“ Ibidem, s. 9.

¹¹ Ibidem, s. 9-10.

umění toho, kdo je namaloval. V případě fotografie se však setkáváme s něčím novým a zvláštním (...).¹² Fotografie, které vznikají jako technický a přesný záznam skutečnosti, mají určitou „magickou hodnotu“, kterou malba musí postrádat.¹³ Jsou zachycením konkrétního okamžiku, jejich výsledná podoba není zcela pevně v rukou fotografa, máme tak tendenci v nich hledat „jiskřičku náhody, Tady a Ted“.¹⁴

Podle Benjaminu měla fotografie největší využití právě v oblasti portrétů.¹⁵ Zatímco v raných portrétech spatřuje ono výše popsané kouzlo, s dalším rozvojem fotografické techniky dochází k jejich vulgarizaci. Technika se rozšiřuje, zlevňuje a zpřístupňuje, rychle se jí chápou obchodníci.¹⁶ Původně funkční stafáže – podpěry a opěry, které umožňovaly modelům vydržet bez hnutí po dlouhou dobu expozice, se nyní množí a nabývají podoby absurdních aranžmá, a to přesto, že pomalu ztrácejí svůj účel. Již zde nejde o model sám, naopak ten se mezi těmito doplňky málem ztrácí.¹⁷ Toto se však modelům prvních daguerrotypií nestávalo, na fotografii představovaly samy sebe, nikoli například „jódlujícího salónního Tyroláka, mávajícího kloboukem na namalovanému ledovci“.¹⁸ A zde přichází ke slovu právě pojem aury – Benjamin jej používá k vysvětlení toho, že dříve modely zůstávaly samy sebou: „Obklopovala je aura, médium, které dávalo jejich pohledu, pokud jej prostoupilo, plnost a jistotu.“¹⁹ Tyto rané fotografie pořizoval fotograf jako technik pro „zákazníka jako představitele vzestupující třídy s aurou“.²⁰ Benjamin zmiňuje, že auru vyhnala z reality „postupující degenerace imperialistického měšťanstva“.²¹

Kromě toho, že se modely začínají na fotografiích ztrácet, všímá si Benjamin i proměny vzhledu a podoby fotografií samých – jedná se o „technickou podmíněnost auratického jevu“.²² Nedokonalá technika daguerrotypie způsobovala, že se na fotografiích objevovaly kazy. Fotografové se však s jejich ztrátou nedokázali vyrovnat, a i ve chvíli, kdy pokročilejší technika daguerrotypii vytlačila, auru simulovali za pomoci retuší a gumotisků.²³ Ostatně tato „dvojakost“ aury, která je jednak ve fotografii samé, v její nedokonalosti a zvláštnosti, jednak

¹² Ibidem, s. 10.

¹³ Ibidem, s. 11.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 12-13.

¹⁶ Ibidem, s. 13.

¹⁷ „Kdyby nesmírně smutné oči neovládly tuto krajinu, do které byly zasazené, model by se zcela jistě v tomto aranžmá ztratil.“ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 14.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

přímo v jejím modelu, jako by on byl pramenem, ze kterého se na fotografii aura „vylévá“, je přítomna v celém textu a já se k ní také ještě vrátím

Východisko z jakéhosi nostalgického lpění na vzhledu starých fotografií našel podle Benjaminů až Eugène Atget.²⁵ Ten totiž neauratičnost svých fotografií přijme, nesnaží se ji nijak simulovat, a „nastoluje osvobození objektu od aury“.²⁶ V souvislosti s „dvojakostí aury“ (jednak aury fotografie samé, jejího technického provedení, a jednak aury člověka, který je na fotografii zachycen), je zajímavé, že fotografie Atgeta, který se právě uměle udržovaného zdání auratičnosti vzdává, jsou liduprázdné.

Benjamin v *Malých dějinách fotografie* převrací otázku „fotografie jako umění“ na otázku „umění jako fotografie“²⁷ – důležitější a významnější je podle něj vliv, jaký měla fotografie se svým reprodukčním potenciálem na umění, než jak „staré“ umění, jeho pojem a pravidla utvářely fotografii. Otázku, zda fotografie spadá pod umění, je třeba nahradit otázkou, jak fotografie umění proměnila. Toto podle Benjaminů nerozeznali teoretici, kteří se fotografií zabývali před ním, a proto o nich na začátku eseje píše, že jim nešlo o nic jiného, než „postavit fotografa právě před onu soudní stolicí, kterou povalil.“²⁸

S vynálezem fotografie se mění naše vnímání uměleckých děl, Benjamin píše, že se z nich stávají „kolektivní útvary, a to tak výrazně, že jejich asimilace je přímo svázána s podmínkou, že budou zmenšena“.²⁹ Již není třeba navštěvovat galerie, umění nás obklopuje v našem každodenním životě, skrze svou reprodukovatelnost se stává všudypřítomným. Slavné umělecké dílo je takové, které známe, aniž bychom museli vidět jeho originál. Díla se pomocí fotografie jako reprodukční techniky přibližují masám a překonává se jejich jedinečnost.³⁰

1.1.2. Aura v *Malých dějinách fotografie*

Benjamin v *Malých dějinách fotografie* popisuje auru jako „mimořádné předivo prostoru a času“.³¹ To ničíme prostřednictvím reprodukce – reprodukcí překonáváme jedinečnost věcí, zmocňujeme se jich.³² Jedinečnost originálů je spojena s jejich historií, s jejich trváním v čase, které v reprodukci mizí.³³

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, s. 15.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 10.

²⁹ Ibidem, s. 17.

³⁰ Ibidem, s. 15.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

Narazila jsem již na určitou „dvojakost“ aury. Aura je zaprvé způsobena nižší kvalitou fotografického materiálu, který je náchylnější k chybám, zadruhé Benjamin zdroj aury vidí i v modelech raných daguerrotypií, které ještě stojí samy za sebe, nikoli v kaširovaných pózách představujících určité lidské typy.

Ztráta auratičnosti je podle Benjamina spojena na jedné straně se společenskými změnami druhé poloviny 19. století (takto mizí aura, která má svůj zdroj v modelech), na straně druhé s technologickým pokrokem v oblasti fotografie (tím je způsobeno mizení aury způsobené nižší kvalitou fotografického materiálu). V polovině 19. stol. probíhají změny způsobené dokonanou průmyslovou revolucí a jejími důsledky. Je prosazena volná soutěž v podnikání, buduje se tržní hospodářství a sílí kapitalismus, jako reakce pak vznikají první dělnická hnutí. V první polovině 70. let nadvýroba způsobuje hospodářskou krizi. Zatímco na raných daguerrotypiích je zobrazován „představitel vzestupující třídy s aurou“, ³⁴ postupem času je aura vytlačována nejen z fotografií, ale i z reality: „(...) aura, která byla (díky daleko citlivějším objektivům vypuzujícím temnotu) z obrazu vytlačena právě tak, jako ji z reality vyhnala postupující degenerace imperialistického měšťanstva (...)“.³⁵

Je třeba zdůraznit, že oba typy auratičnosti vyprchávají tehdy, když se fotografie chopí obchodníci a je industrializována.³⁶ Fotografický proces se zjednodušuje, zlevňuje a rozšiřuje mezi masy, vlastní fotografii si může dovolit téměř každý a fotografie přestává být něčím zvláštním – vytrácí se z ní aura. Následuje pak epocha, která je Benjaminem hodnocena jako úpadková, nikoli však proto, že na fotografiích chybí aura, nýbrž z toho důvodu, že se s touto skutečností lidé nedokáží smířit a auru neúspěšně simulují. Východiskem je až Atget, jehož fotografie Benjamin vidí jako ostentativně ne-auratické.

Další okolností, kterou Benjamin zmiňuje ve spojitosti s fotografiemi, je naše tendence hledat v nich „jiskřičku náhody, Tady a Ted“.³⁷ Té se budu více věnovat v závěru této kapitoly.

1.2. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*

Benjaminovo *Umělecké dílo ve věku jeho technické reprodukovatelnosti* existuje ve třech verzích. Benjamin je psal roku 1935 a roku 1936 vyšlo v časopisu frankfurtského Ústavu pro sociální výzkum, *Zeitschrift für Sozialforschung*, a to v Paříži ve francouzském překladu, jak jsem zmínila již v úvodu.³⁸ Kromě německého originálu a francouzského překladu pak máme

³⁴ Ibidem, s. 14.

³⁵ Ibidem, s. 14.

³⁶ Ibidem, s. 9.

³⁷ Ibidem, s. 11.

³⁸ R. Wolin, *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, s. 183-184.

k dispozici ještě třetí verzi, která vyšla roku 1955 jako součást Benjaminových sebraných spisů *Schriften* editovaných manžely Adornovými.³⁹ Tuto verzi Benjamin sepsal krátce po otištění francouzského překladu a plánoval její otištění v moskevském periodiku německých emigrantů *Das Wort*, jejímž editorem byl Bertold Brecht.⁴⁰ Vycházet budu z první verze.

Benjamin doufal, že esej bude důležitým teoretickým příspěvkem do tehdy aktuální debaty levicových intelektuálů o marxistické estetice, a předmluvu tak věnoval Marxovi a jeho analýze kapitalistického způsobu výroby.⁴¹ Tato předmluva však byla spolu s explicitními odkazy na tehdejší politickou situaci ve francouzském překladu vypuštěna, aby esej zbytečně neprovokoval. V nepřeloženém úvodu Benjamin popisuje, že chce Marxovu analýzu aplikovat přímo na uměleckou nadstavbu, jejíž vývoj je vývoji základny paralelní a zaslouží si tak podle Benjamina analýzu vlastní.⁴² Zkoumá tak revoluční proměnu nadstavby, ale předpokládá v ní stejné dialektické tendence jako Marx v základně.⁴³ Z těch pak odvozuje nutnost odstranění starých pojmů, které umožňují fašistické zacházení s uměním, a nutnost vytvoření pojmů nových, aby bylo možno i v politice umění formulovat revolučních požadavky.⁴⁴

Samotná esej začíná zkoumáním technické reprodukovatelnosti. Benjamin ukazuje různé historické možnosti reprodukce, od dřevořezu,⁴⁵ přes mědiryt a lept až k litografii.⁴⁶ Litografie sice proti dřívějším technikám dosahuje zcela nové úrovně, nakonec ji však předčí fotografie jakožto reprodukce technická, tj. taková, že podoba jejích výtvorů je zcela nezávislá na tom, kdo reprodukci provádí.⁴⁷ Tato technická reprodukce se jednak zmocňuje již existujících uměleckých děl, jednak si vydobývá své místo mezi uměleckými postupy jakožto filmové umění.⁴⁸ Právě těmito dvěma jejím podobám a jejich působení na umění se Benjamin chce v eseji věnovat. V rámci této kapitoly se zaměřím především na reprodukční aspekt fotografie, který je zásadní pro pojem aury, ve druhé a třetí kapitole se pak dotknu Benjaminových analýz filmu.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Buck-Morss, S., *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, New York, 1977, s. 146.

⁴² Ibidem, s. 147.

⁴³ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 300.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ V překladu Martina Rittera se sice objevuje dřevoryt, domnívám se však, že jde o dřevořez a to jak vzhledem k pojmu který Benjamin používá – *Holzschnitt*, tak k době, do které zmiňovanou grafickou techniku klade.

⁴⁶ Ibidem, s. 300-301.

⁴⁷ Ibidem, s. 301.

⁴⁸ Ibidem.

Umělecké dílo trvá v čase, má vlastní historii, která je tvořena jak proměnami chemické a fyzikální povahy, tak změnami jeho místa v rámci vlastnických vztahů.⁴⁹ Toto trvání, „zde a nyní“ uměleckého díla, jeho jedinečná existence je nepřenositelná na jeho kopie, které pak nejsou označeny za „pravé“.⁵⁰ Technická reprodukce je podstatně přesnější a důslednější než jí předcházející reprodukce manuální, zachovává i nuance lidským okem nepostřehnutelné, nemusíme tak vůbec být schopni kopii odlišit od originálu. Ono „zde a nyní“ uměleckého díla, jeho pravost, kterou reprodukce reprodukovat nedokáže, podle Benjamina tvoří jeho nejcitlivější jádro.⁵¹ Tato pravost je totiž základem toho, co se na věci traduje, při reprodukci se kopie vyrábí z jiného materiálu než originál a nemůže tak navázat na kontinuální trvání věci v čase, které zakládá pravost a jako takové i historii a tradici věci samé.⁵² A s reprodukcí uměleckého díla, s narušením jeho tradice jde ruku v ruce masové šíření díla, které se dostává k většímu množství diváků.⁵³ Publikum pak ztrácí motivaci vyhledávat originál.

Benjamin popisuje, že staří Řekové měli omezené možnosti technické reprodukce, vše kromě mincí a terakot pro ně bylo nereprodukovatelné, vytvářeli to tedy pro věčnost a byli odkázáni na tvorbu věčných hodnot.⁵⁴ Naopak film, jako médium typické pro Benjaminovu dobu, je bytostně reprodukovatelný a jako takový podle Benjamina rezignuje na věčnou hodnotu.⁵⁵ Navíc vzniká kompilací mnoha částí a je tak možné jej zdokonalovat, na rozdíl od řecké sochy vzniklé z jednoho kusu – socha jako umělecké médium podle Benjamina nakonec ve věku technické reprodukovatelnosti a zdokonalovatelných uměleckých děl upadá (oproti filmu ji není možné vylepšovat, duchu doby tak daleko více odpovídá právě film).⁵⁶

Benjamin vytváří opozici kultovní a výstavní hodnoty. Podle něj jsou obě od počátku přítomné v uměleckém díle, avšak čím více je dílo nabito kultovní hodnotou, tím méně je v něm obsažena hodnota výstavní, a vice versa.⁵⁷ Na počátku je v převaze hodnota kultovní (je důležité že je předmět přítomen, musí jej vidět duchové či bohové, nikoli lid, například kultovní socha řeckých bohů je tak umístěna ve svatyni a běžný lid k ní nemá přístup).⁵⁸ Postupně se však síly hodnot přítomných v uměleckém díle vyrovnávají, roste počet příležitostí, jak díla vystavovat a zvolna pak začíná mít navrch hodnota výstavní.⁵⁹ Metody technické reprodukce pak poměr

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem, s. 301-302.

⁵¹ Ibidem, s. 302.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem, s. 308.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem, s. 308-309.

⁵⁷ Ibidem, s. 306.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

sil převrací s konečnou platností a podle Benjamina je dnes důraz kladen právě téměř výhradně na výstavní hodnotu uměleckého díla.⁶⁰

Ona kultovní hodnota úzce souvisí s rituálem. Georg W. Bertram Benjaminova tvrzení o založení uměleckého díla v rituálu čte jako tezi, že způsob, jakým jednotlivec vnímá dílo, je určen společenskou, sdílenou praxí.⁶¹ Jak píše Richard Wolin, umělecká díla historicky za svoji existenci vděčila primárně svému významu v procesu společenského sjednocování.⁶² Zároveň je tak v rituálu obsažena služební funkce uměleckého díla. Umělecké dílo původně nemá hodnotu samo o sobě, není něčím, co by bylo oceňováno například pro svou krásu. Je vždy ve službě rituálu, z počátku magického, následně pak náboženského.⁶³

Důležité se mi zdá, že v případě rituálního užití nezáleží na podobě díla, ale na jeho pravosti, autenticitě, na tom, že tento konkrétní předmět je nadán zvláštní charakteristikou danou mu něčím vyšším. Typický příkladem jsou veraikony, Veroničiny roušky či Lukášské Madony – obrazy vzniklé přímým kontaktem s předmětem úcty. Pokud kopie nese některé charakteristiky originálu, není to dáno její podobností, ale buď opět dotekem, nebo myšlenkovým propojením s originálem. Fotografie, která je přesnou kopií milostného obrazu, je pro věřícího méně svatá než rytina zakoupená na pouti, třebaže nepřesná.

Umělecké dílo se tohoto svého kultického užití zbavuje velice obtížně: i když je jeho uctívání založeno profánně, Benjamin v tom vidí jen sekularizovanou formu onoho rituálu.⁶⁴ Toto profánní založení podle Benjamina začíná v renesanci, domnívám se, že z toho důvodu, že tehdy se počínají výrazněji objevovat světské náměty (popř. náměty antické, které pro novověké měšťany nemají náboženský rozměr), za profánně založené bychom však stejně tak mohli považovat středověké dvorské umění. Sekularizovaný rituál spočívá právě v hodnotě připisované originálu. K tomu se přistupuje stále se zvláštní úctou, často danou například přímým dotekem geniálního autora. K takovému uměleckému dílu, ať je jakkoliv profánní, přistupujeme takovým způsobem, že naše chování, jak píše Uwe Steiner, nese znaky kultovní úcty.⁶⁵

Tento postoj je podle Benjamina otřesen vznikem fotografie, která odhaluje závislost díla na rituálu.⁶⁶ Předchozí formy reprodukce byly odmítány jako nedostatečně přesné, originál se od

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Bertram, G. W., *Benjamin and Adorno on Art as Critical Practice*, s. 6. In: Ross, N., *The aesthetic ground of critical theory: new readings of Benjamin and Adorno*, New York, 2015, s. 1-16.

⁶² R. Wolin, *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, s. 187.

⁶³ Ibidem, s. 304.

⁶⁴ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 304.

⁶⁵ Steiner, U., *Walter Benjamin: An Introduction to his Work and Thought*. Chicago, 2010, s. 122.

⁶⁶ Ibidem, s. 304.

nich viditelně odlišoval a stále si tak zachovával jistou výjimečnost. Fotografie ale umožnila vytvářet kopie, které jsou od originálu k nerozeznání. V čem pak spočívá hodnota originálu? Benjamin se domnívá, že lpí-li společnost stále na výsadním postavení originálu, její postoj demonstruje „parazitní účast díla na rituálu“.⁶⁷ Ve fotografii Benjamin navíc kromě odhalení tohoto stavu spatřuje i vysvobození z něj – fotografie umožňuje díla reprodukovat přesně, pokud těmto přesným reprodukcím přiznáme stejnou hodnotu jako originálům, originály přestanou parazitovat na rituálu, jejich hodnota bude skutečně jen výstavní, nikoli kultovní (stejně jako hodnota jejich kopií).⁶⁸ Podle Benjamina tímto fotografie mění sociální funkci umění – nezakládá se již v rituálu, ale v politické praxi.⁶⁹ K tomu, co je touto politickou praxí, se vrátím ve třetí kapitole své práce.

Závěrečná kapitola *Uměleckého díla v době jeho technické reprodukovatelnosti* se vrací k úvodu a současné politické situaci. Ukazuje, jak s reprodukovatelnými uměleckými díly zachází fašismus – nechává pomocí nich vyjádřit masy, ale takovým způsobem, který nenaruší stávající systém a nezmění vlastnické vztahy.⁷⁰ Podle Benjamina takto fašismus estetizuje politiku, kterážto tendence vrcholí ve válce: „Všechny snahy o estetizaci politiky se sbíhají v jednom bodě. Tímto bodem je válka.“⁷¹ Estetizace politiky, která od „války očekává, že umělecky uspokojí smyslové vnímání“, je podle Benjamina završením lartpouirlartismu.⁷² Lidstvo se samo sobě odcizilo a své sebezničení vnímá jako estetický požitek.⁷³ Na tyto fašistické tendence vyžaduje Benjamin odpověď, kterou má podle něj být komunistická politizace umění.⁷⁴ Co je onou estetizací politiky a co politizací umění, se pokusím zodpovědět ve třetí kapitole této práce.

1.2.2. Aura v Uměleckém díle ve věku jeho technické reprodukovatelnosti

Benjamin v *Uměleckém díle ve věku jeho technické reprodukovatelnosti* ukazuje vliv fotografie na naše vnímání uměleckých děl, a konkrétně na rozpad jejich aury. Fotografie zde není jako v *Malých dějinách fotografie* uměleckým dílem, je zde jen technikou, která nám umožňuje technickou reprodukci. Neptáme se tak po její auře, naopak obracíme svůj pohled na umělecké dílo a na to, jak ono jejím vlivem o auru přichází.

⁶⁷ Ibidem, s. 305.

⁶⁸ Ibidem, s. 304.

⁶⁹ Ibidem, s. 305.

⁷⁰ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 324.

⁷¹ Ibidem, s. 324-325.

⁷² Ibidem, s. 326.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

Přestože jsem zatím ve výkladu *Uměleckého díla v době jeho technické reprodukovatelnosti* pojem aury nepoužila, psala jsem o jiných pojmech, které můžeme s aurou ztotožnit: pravost uměleckého díla, jeho zde a nyní a jeho věčná hodnota. Všechny tyto výrazy označují časoprostorovou kontinuitu a jedinečnost určitého díla.⁷⁵

Dalším termínem, který je s pojmem aury úzce spjat, je kultovní hodnota. Ta je také zničena technickou reprodukcí, Benjamin píše, že „ve fotografii začíná výstavní hodnota na celé čáře zatlačovat hodnotu kultovní“.⁷⁶ Technická reprodukce umožňuje díla donekonečna multiplikovat a jako taková masově šířit, což u nich jasně posiluje pozici výstavní hodnoty. Ve svém výkladu jsem se pokusila ukázat, že kultovní hodnota závisí na jedinečnosti a autenticitě daného objektu, obdobně jako aura.

Kromě těchto analýz vztahu společnosti k uměleckým dílům a jeho proměně v závislosti na vynálezu fotografie se Benjamin stejně jako v *Malých dějinách fotografie* dotýká „subjektivnějšího“ popisu vnímání auratického předmětu, i formulace samé *Malé dějiny fotografie* parafrázuje. Benjamin si zde na otázku „Co je to vlastně aura?“ odpovídá „Zvláštní předito z prostoru a času: jednorázový projev dálky, ať je jakkoli blízko.“⁷⁷

Vidíme, že jedním ze základních rysů auratických předmětů je jejich vzdálenost. Podle Yvonne Sherratt je tato vzdálenost v případě uměleckých děl dána tím, že jsou součástí rituálu – věřícím jsou ukazována jen krátce, a i když jsou vystavena a věřící stojí v jejich blízkosti, zdají se mu nekonečně vzdálena, jedná se přece o předměty úcty.⁷⁸ Alison Ross vzdálenost starých uměleckých děl vidí v jejich posvátnosti a odlišnosti od profánního.⁷⁹ Když jsou pak díla „osvobozena od rituálu“ (dodejme, že sakrálního), fyzická vzdálenost mizí, díla jsou vystavována a veřejnosti zpřístupněna, ale jiná forma vzdálenosti přetrvává. Podle Sherratt je tento druh distance jedinečností uměleckých děl – díla jsou jedinečně formována v průběhu své existence, které nikdy nemůžeme být přítomni celou dobu, jsou vždy přístupna jen v určitý čas a na určitém místě.⁸⁰ Jsme tak od nich vzdáleni coby od jedinečných objektů, to, co nám je oddaluje, je jejich jedinečnost. Jedinečné dílo je nám vzdáleno, i když se nalézáme v jeho blízkosti.

⁷⁵ R. Wolin, *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, s. 187-188.

⁷⁶ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 307.

⁷⁷ Ibidem, s. 303.

⁷⁸ Sherratt, Y., *Adorno's aesthetic concept of aura*, s. 159. In: *Philosophy & Social Criticism*. 2013, 33(2), 155-177.

⁷⁹ Ross, A., *Walter Benjamin's Critique of the Category of Aesthetic Form: "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility" from the Perspective of Benjamin's Early Writing*, s. 69. In: N. Ross, *The aesthetic ground of critical theory*, s. 83-98.

⁸⁰ Ibidem, s. 157.

Sám Benjamin v poznámce pod čarou píše: „Definice aury jako ‚jednorázového projevu dálky, ať je jakkoliv blízko‘ není ničím jiným, než vyjádřením kultovní hodnoty uměleckého díla v kategoriích prostoru a času. Vzdálenost je opakem blízkosti. Bytostně vzdálený předmět je nedostupný. A nedostupnost je hlavní kvalitou kultovního obrazu.“⁸¹

1.3. Porovnání pojmu aury v *Malých dějinách fotografie* a v *Uměleckém díle v době jeho technické reprodukovatelnosti*

Jak jsem již naznačila, v obou textech nalezneme obdobné myšlenkové postupy, často i stejné formulace. Zásadním rozdílem je, že zatímco v *Malých dějinách fotografie* je fotografie uměleckým dílem, které je zpočátku auratické a o tuto svou auratičnost postupem času přichází, v *Uměleckém díle v době jeho technické reprodukovatelnosti* je pouhým zástupcem oné technické reprodukce a jako taková je tím, co auru ničí. V *Malých dějinách fotografie* tak můžeme cítit silnější důraz na nejen technické, ale i společenské důvody tohoto mizení: dokončení industrializace, rozvoj kapitalismu a vzestup střední třídy, která touží jak po kaširovaných portrétech (*Malé dějiny fotografie*), tak po reprodukcích uměleckých děl (*Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti*). Je to tak ona a spolu s ní obchodníci, kteří reagují na její poptávku, kdo auru v důsledku ničí.

Poukázala jsem již na „dvojakost“ aury se kterou se setkáváme v *Malých dějinách fotografie*. Tato dvojakost se objevuje i v *Uměleckém díle v době jeho technické reprodukovatelnosti*, kde se kromě aury uměleckých děl píše také o auře lidí. Nejen, že film je neauratickým médiem, ale aura je upírána přímo filmovým hercům, stejně jako modelům pozdějších fotografií v *Malých dějinách fotografie*.⁸³

Problematické se může zdát, že v *Malých dějinách fotografie* Benjamin používá „Tady a Ted“ (*Hier und Jetzt*) pro „jiskřičku náhody“, otisk reality, „místo, ve kterém, v plné konkrétnosti oné dávno uplynulé minuty, ještě dnes, a tak výmluvně hnízí budoucí, takže to hledíce zpět dokážeme odhalit“.⁸⁴ Tento moment je však mnohem výraznější u novějších fotografií s kratší expoziční dobou a především pak u momentek, které však podle Benjaminova auru zcela postrádají.⁸⁵ Přesto Benjamin používá stejný výraz „zde a nyní“ (*Hier und Jetzt*) když v *Umění v době jeho technické reprodukovatelnosti* mluví o auře. Jak je to možné?

⁸¹ Benjamin, W., Arendt, H. (ed.), *Illuminations*, New York, 2007, s. 243.

⁸³ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 312-315.

⁸⁴ W. Benjamin, *Malé dějiny fotografie*, s. 11.

⁸⁵ Ibidem, s. 11-12.

Domnívám se, že je třeba rozlišit, co je nositelem aury v jednotlivých Benjaminových vyjádřeních. Výše jsem ukázala, že aura rozhodně není pojmem aplikovatelným výhradně v oblasti umění – můžeme ji nalézt i v přírodě a Benjamin o ní píše často i v souvislosti s lidskými bytostmi. Vzpomeňme si na Benjaminovo vyjádření zmiňované na začátku této kapitoly – aura se vyskytuje u všech předmětů, nikoli jen u některých.⁸⁶ Můžeme tedy říci, že rané daguerrotypie měly auru samy o sobě. Menší citlivost světločivné látky způsobovala jisté „autentické“ a neopakovatelné chyby. Přestože fotografie zcela ruší dualitu originálu a kopie, její rané realizace jsou, vzhledem k nedokonalosti procesu a chybám při vyvolávání, svým způsobem originály, a právě jako originály jsou auratické.

Momentky pak tuto auratičnost ztrácí, daleko lépe se jim však daří zachytit auru zobrazovaného (pokud se jej nesnaží stylizovat). Proto také Benjamin v *Malých dějinách fotografie* nepíše o „Tady a Ted“ fotografií samých, nýbrž o naší tendenci hledat tuto jiskřičku náhody ve fotografiích. Nehledáme auru fotografie, ale toho, kdo je na fotografii zachycen, případně auru dané neopakovatelné situace.

Nesmíme samozřejmě opominout Benjaminovy formulace, ze kterých vyplývá, že kolem poloviny 19. stol. vyprchává aura z modelů samých. A na to, že Benjamin upírá auru i filmovým hercům. Domnívám se však, že v prvním případě se Benjamin jen snaží popsat úpadek buržoazie, nejde mu o pregnantní vyjádření a rozhodně se nedomnívá, že by měšťané v druhé polovině 19. stol. postrádali časoprostorovou kontinuitu, či nebyli jedinečnými bytostmi. V případě filmových herců pak zdůrazňuje rozdíl mezi bezprostředním a zprostředkovaným kontaktem s divákem.

V *Estetické teorii*, které se budu záhy věnovat, Adorno Benjaminův pojem aury označuje za „popsaný s nostalgickou negací“.⁸⁷ Ona nostalgie je rozhodně dobře patrná jak v *Malých dějinách fotografie*, tak v *Uměleckém díle v době jeho technické reprodukovatelnosti*. Nelze však říci, že by Benjamin auru odsuzoval zcela, rané daguerrotypie či například gotické madony, které slouží náboženskému kultu, podle něj mají na svou auru naprosté právo. Co Benjamin odsuzuje, jsou fotografie druhé poloviny 19. stol., které svou auru ztratily a nadále ji fingují, spolu s uměleckými díly, ke kterým přistupujeme s kvazi-náboženskou úctou, přestože jsou již naprosto profánní. Tedy díla, která parazitují na starších uměleckých formách, dnes již překonaných, díla, která se tváří jako něco, čím ve skutečnosti nejsou – jako posvátné předměty či staré unikátní portrétní fotografie.

⁸⁶ Benjamin, W., *On Hasish*, s. 58.

⁸⁷ T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 65. Miriam Hansen píše o Benjaminově rozpolcenosti mezi extrémny revolučního avantgardismu a elegického smutku po krásném zdání. M. Hansen, *Cinema and experience*, s. 105.

2. Adornova kritika Benjaminova *Uměleckého díla v době jeho technické reprodukovatelnosti*

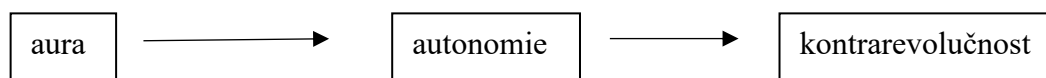
2.1. Dopis z 18. března 1936

V březnu roku 1936 zasílá Adorno Benjaminovi dopis, ve kterém shrnuje své postřehy a připomínky k *Uměleckému dílu v době jeho technické reprodukovatelnosti*. Zdůrazňuje, že fenomén, který Benjamin ve své eseji popisuje, je pro něj samotného důležitým tématem, které „motivovalo jeho vlastní estetické studie“. ⁸⁸ Zároveň souhlasí s důrazem, jaký Benjamin klade na technologii a její roli v procesu „od-auratičtění“ uměleckých děl – technologický vývoj podle něj zásadním způsobem ovlivnil oblast umění a tento vliv je třeba reflektovat. ⁸⁹ V jistých aspektech však s Benjaminem nesouhlasí a příčinu těchto neshod připisuje vlivu, který podle něj měl na Benjaminu Brecht. ⁹⁰

2.1.1. Auratičnost a autonomie

Adorno v *dopise* Benjaminovi píše: „Znepokojuje mne (...), jak samozřejmě přenášíte pojem magické aury na ‚autonomní umělecké dílo‘, kterému rovnou přisuzujete kontrarevoluční funkci.“ ⁹¹ V zásadě můžeme říci, že Adorno se domnívá, že Benjamin auratická díla odsuzuje, a to na základě toho, že jim za pomoci středního členu – autonomie, přisuzuje kontrarevoluční funkci. Následující schéma ilustruje Adornovu představu o Benjaminově argumentaci:

Schéma č. 1:



⁸⁸ Ibidem, s. 128.

⁸⁹ Ibidem, s. 128.

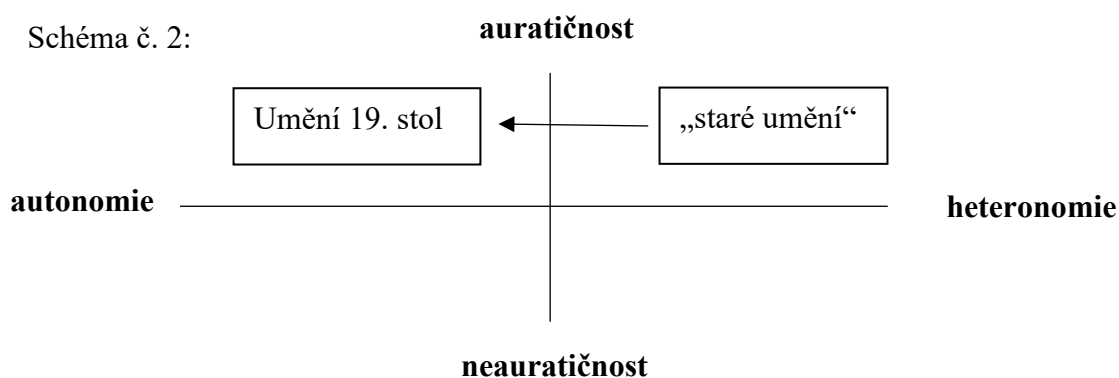
⁹⁰ Ibidem, s. 128, 131, 132. Buck-Morss píše o Benjaminově dvojtvárnosti způsobené silnými vlivy jeho dvou přátel – zatímco Gerschoma Scholema spojuje s Benjaminovou teologickou tendencí, Bertolta Brechta s tendencí marxistickou. Adorno pak podle ní Benjaminu podporoval v propojení a vyvážení obou těchto vlivů. Rosen zmiňuje, že Adorno v Brechtově vlivu viděl nebezpečí vychýlení „subtilní dialektiky“ raného Benjaminu směrem k „vulgárnímu marxismu“. S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, s. 139-140. Rosen, M., *Benjamin, Adorno and the decline of the aura*, s. 42. In: Rush, F. (ed.), *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge, 2014, s. 40-56.

⁹¹ T. W. Adorno, W. Benjamin, H. Lonitz (ed.), *The complete correspondence, 1928-1940*, s. 128.

Nyní se budu věnovat první části tohoto schématu (propojení aury a autonomie uměleckého díla), druhé části (spojení autonomie a kontrarevolučnosti) věnuji třetí kapitolu své práce. Položme si tedy otázku, proč se Adorno domnívá, že Benjamin z toho, že je dílo auratické, odvozuje, že je autonomní. Jedna pasáž, která by mohla k tomuto tvrzení Adorna vybízet, je tato: „Jakmile totiž umění ve chvíli, kdy vznikl (současně s vznikem socialismu) první vpravdě revoluční reprodukční prostředek, tj. fotografie, vycítilo blížící se krizi, jež se za dalších sto let stala zjevnou, zareagovalo na to, co přichází, naukou o *l'art pour l'art*, která je theologií umění.“⁹³ Zrekapitulujme si nyní „příběh umění“, jak je implicitně obsažen v *Uměleckém díle v době jeho technické reprodukovatelnosti*:

Umělecká díla byla zprvu auratická a heteronomní – sloužila rituálu (heteronomie) a skrze něj získávala svou distanci od diváka (auratičnost). Postupně se díla stávala autonomními – jejich hodnota spočívala v nich samých, nikoli v nějaké společenské užitečnosti nebo služebnosti magii či náboženství. Aura jim však zůstala. V pol. 19. stol. s příchodem kapitalismu pak začne být zpochybňována autonomie děl, v reakci na což vzniká *l'art pour l'art*ismus, obrana této autonomie. A fotografie ve stejné době ukazuje, že aura je jen reliktem starší umělecké praxe.

Tuto „historii umění“ znázorňuje následující schéma:



Benjamin se vyjadřuje poněkud zkratkovitě a zjednodušeně, myslím si však, že mu jde o to ukázat, že zpochybňování autonomie i aury uměleckých děl probíhá ve stejné době a oboje je podmíněno stejnými společenskými změnami. Je však důležité si uvědomit, že přesto se jedná o děje na sobě nezávislé. Nemyslím si, že by *l'art pour l'art*ismus jakkoli obhajoval výjimečnost

⁹³ Ibidem, s. 304-305.

originálu oproti od něj nerozlišitelným kopiím. Umělecká díla podle lartpourlartistů podléhají jen estetickým kritériím, nikoli například politickým či morálním, ale pokud je kopie nerozlišitelná od originálu, má stejnou estetickou hodnotu. A Benjamin sám by rozhodně netvrdil, že z auratičnosti uměleckého díla můžeme usoudit na jeho autonomii. Vždyť sám píše jak o auratických heteronomních dílech (umění, které bylo součástí náboženského kultu – např. středověké madony), tak o dílech autonomních, která auru postrádají (např. Atgetovy fotografie). Navíc je třeba si připomenout, že podle Benjamina aura není charakteristikou, která by popisovala především umělecká díla – naopak, jak jsem se pokusila ukázat v první kapitole, Benjamin se domnívá, že auru mají i lidé či přírodní útvary, o jejichž autonomii či heteronomii se dá mluvit jen stěží.⁹⁵

Zůstává nám tu však ještě jedno Benjaminovo matoucí vyjádření: „Tím, že věk technické reprodukovatelnosti oddělil umění od jeho kultovního základu, navždy vyhaslo zdání jeho autonomie.“⁹⁶ Musíme připustit, že za předpokladu, že zde pro Benjamina autonomie uměleckého díla znamená totéž, co pro Adorna, pak z tohoto vyjádření může Adorno skutečně odvodit, že pro Benjamina jsou auratičnost a autonomie propojené. Přesto se domnívám, že tomu tak není. Technologická reprodukovatelnost skrze to, že ukazuje, jak společnost přisuzuje jinou hodnotu originálu než jeho kopiím, odhaluje parazitní závislost díla na sekularizovaném kultu. To však nevede k ničení autonomie díla (v tom slova smyslu, jak tento pojem používá Adorno a jak jsem se rozhodla pojem v práci používat i já). Naopak, umění 19. stol. se teprve osamostatňuje od vnějších požadavků a autonomním se stává (jak je vidět na schématu č. 2).

Co má tedy Benjamin na mysli, když tvrdí, že s technickou reprodukovatelností „vyhasíná zdání autonomie uměleckého díla“? Snad bychom autonomii v tomto Benjaminově výroku mohli číst jako oddělení od běžného světa, nezávislost na recipientovi, vzdálenost od něj, a nakonec tedy jako auru. Myslím, že pro Benjamina autonomie uměleckého díla v Adornově slova smyslu vůbec není tématem (jak se pokusím ukázat ve třetí kapitole).⁹⁷ Nemá tak potřebu autonomii používat jako zvláštní termín, a obsah tohoto pojmu tak vůbec nemusí být odlišný od obsahu pojmu aury.

Adorno se tedy plete, Benjamin „nepřenáší pojem magické aury na ,autonomní umělecké dílo“. Rozhodně ne v tom slova smyslu, že by tvrdil, že každé auratické dílo je autonomní (a jako takové pak kontrarevoluční). Benjaminův výrok o „vyhasínání zdání autonomie

⁹⁵ Viz G. W. Bertram, *Benjamin and Adorno on Art as Critical Practice*, s. 3.

⁹⁶ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 309.

⁹⁷ Tedy není pro něj tématem v *Uměleckém díle ve věku jeho technické reprodukovatelnosti*, v jiných dílech se problémem autonomie zabývá – např. ve své dizertační práci *Pojem umělecké kritiky v německé romantice* se autonomie dotýká skrze romantickou imanentní kritiku uměleckého díla.

uměleckého díla“ je totiž třeba číst jako výrok o vyhasínání jeho aury. Adorno si tento posun ve významu pojmu autonomie neuvědomil, na základě čehož pak přisoudil Benjaminovi tvrzení, které je mu však cizí.

2.1.2. Benjaminovo podcenění vnitřní dialektičnosti uměleckého díla

Adorno v dopise dále píše: „Podcenil jste technický charakter autonomního umění a přecenil jej v případě umění závislého; stručně řečeno, toto je má hlavní námitka.“⁹⁹ Podle Adorna se kupříkladu během natáčení filmu vůbec nepoužívá tolik montáže, jak se domnívá Benjamin.¹⁰⁰ Adornovo tvrzení o „hlavní námitce“ bych brala s rezervou, zdá se mi, Benjaminovo podcenění či nadhodnocení technického charakteru uměleckých děl je ve skutečnosti jen jednou z částí jiné, komplexnější „hlavní námitky“ – Benjamin podle Adorna nerozpoznává vnitřní dialektičnost uměleckého díla.¹⁰¹

Můžeme říct, že Adornovi se zdá, že Benjamin celou situaci příliš schematizuje a zjednodušuje. Zatímco Benjamin hájí to, co Adorno později označí jako „masovou kulturu“, před tím, co bychom mohli pracovně nazvat „vysokým uměním“, Adorno odmítá takto jednoduché vypořádání se s opozicí, která je podle něj podstatně složitější.¹⁰²

Tím, že Benjamin vyzvedá masovou kulturu, vyzvedá podle Adorna proletariát a zavrhuje intelektuály.¹⁰³ Adorno však tyto představy odsuzuje jako příliš romantické, sám „dobro“ nenachází ani na straně proletariátu, ani na straně intelektuálů; podle něj nemůže jednoduše jednu z těchto stran mince přijmout a druhou zavrhnout.¹⁰⁴ Proletariát je ontologicky závislý na buržoazii – sám je „produktem buržoazní společnosti“, bez buržoazie není proletariátu.¹⁰⁵ Adorno vlastně tvrdí, že jednoduchá negace buržoazie tak není a nemůže být řešením, stejně jako jím není jednoduchá adorace masové, technicky reprodukovatelné kultury. Podle Adorna je třeba „opravdové ohodnocení vztahu mezi intelektuály a pracující třídou“ – ani jeden z aspektů tohoto dialektického vztahu nelze eliminovat, protože pro revoluci jsou nutné aspekty oba (jak znalosti intelektuálů, tak revoluční síla proletariátu).¹⁰⁶ Buck-Morss navíc poznamenává, že Adornova nedůvěra k Benjaminově „nově manifestované solidaritě

⁹⁹ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 131.

¹⁰⁰ T. W. Adorno, W. Benjamin, H. Lonitz (ed.), *The complete correspondence, 1928-1940*, s. 128, 131.

¹⁰¹ Ibidem, s. 130, 131.

¹⁰² Adornově kritice masové kultury věnuji poslední podkapitolu této kapitoly (2.3.)

¹⁰³ Ibidem, s. 129-130.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 130.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem.

s proletariátem“ může pramenit z toho, že šla proti jádru Benjaminovy osobnosti.¹⁰⁷ Adorno tak v oněch pasážích ještě výrazněji cítil Brechtův vliv.

2.2. Estetická teorie

Jak jsem již naznačila, implicitní kritice Benjaminova hypotetického argumentu se Adorno věnuje rovněž v *Estetické teorii*. Ta vyšla roku 1970, tedy rok po Adornově smrti. Z toho také vyplývá nestrukturovanost a fragmentárnost Adornových poznámek, které jeho žena a Rolf Tiedemann sestavili do podoby jednolitého a nečleněného textu.

Svůj výklad *Estetické teorie* otevírá Adornovým postojem k problému, se kterým jsem se výše pokusila vypořádat, tj. vztahu mezi *Malými dějinami fotografie* a *Uměleckým dílem v době jeho technické reprodukovatelnosti*. Adorno stejně jako v *dopise* i v *Estetické teorii* zdůrazňuje především vnitřní dialektičnost uměleckého díla. Tu podle něj Benjamin lépe zachytil v *Malých dějinách fotografie*, kdy raným fotografiím ještě připsal auru, z čehož Adorno odvozuje, že i technicky reprodukovatelné dílo může být auratické.¹⁰⁸ Zde však s Adornem musím nesouhlasit, domnívám se totiž, že auratičnost raných fotografií podle Benjaminova vyplývala z jejich nedokonalé technické reprodukovatelnosti. Vyprchávání aury tak v Benjaminově podání skutečně jde ruku v ruce s reprodukovatelností, a to jak v *Malých dějinách fotografie*, tak v *Uměleckém díle v době jeho technické reprodukovatelnosti*.

2.2.1. Kritika lartpouarlartismu

Adorno v *dopise* Benjaminovo domnělé odsouzení autonomie uměleckého díla odsoudil jako příliš jednostranné, to však neznamená, že by s ním zcela nesouhlasil. Kritikům lartpouarlartismu dává za pravdu v tom, že „v pojmu čistého, pouze sobě samému postačujícího uměleckého díla“ nalézají fetišismus.¹⁰⁹ Podle Marxe spočívá fetišovost ve vztahu, který k předmětu zaujímá společnost. Ta jej vnímá jako zboží, jeho hodnota je dána nabídkou a poptávkou, nikoli užitnou hodnotou. „Je to [tj. zbožní forma] jen určitý společenský vztah lidí samých, který tu pro ně nabývá fantastické formy vztahu mezi věcmi. Abychom našli analogii, museli bychom se uchýlit do mlhavých sfér náboženského světa. Tu se jeví produkty lidského mozku jako samostatné bytosti nadané vlastním životem a stojící v určitých vztazích k lidem a k sobě navzájem.“¹¹⁰ Fetišismus autonomních uměleckých děl spočívá v tom, že na díla se

¹⁰⁷ S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, s. 146.

¹⁰⁸ T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 79.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 296.

¹¹⁰ Marx, K., *Kapitál: Kritika politickej ekonómie*. Bratislava, 1985, s. 76.

díváme jako na něco, co je na nás nezávislé a co má svou hodnotu samo o sobě, bez vztahu ke společnosti.¹¹¹

Umělecká díla jsou jako produkty společenské práce nutně společenská a jakožto autonomní „se uzavírají vůči tomu, čím sama jsou“.¹¹² Adorno si všímá toho, že takto může dojít ke ztrátě kritického odstupu uměleckého díla od společnosti: autonomní umělecká díla jsou často sociálně integrována. Jejich autonomie je vykoupena jejich neutralizací.¹¹³ Z nových a zásadně radikálních uměleckých forem se stává neutrální kulisa, na které se všichni shodnou a nikoho neuráží: jazz hraje v hotelových výtazích, abstraktní malby zdobí byty bohatých a expresionističtí malíři se přizpůsobují trhu.¹¹⁴ Z uměleckých děl se stává zboží, ztrácí kritický odstup od společnosti. Autonomní díla, která se snaží od zboží oddělit svou neužitečností, již nejsou ničím jiným než zbožím a z jejich neužitečné krásy se stává kýč.¹¹⁵ V Rimbaudovi ještě Adorno nalézá „ironickou antitezi ke společnosti“, v umění však postupně převládá smířlivost a kýčovitost.¹¹⁶

2.2.2. Obhajoba lartpouarlartismu – dvojí charakter umění

Jako opozici kritice lartpouarlartismu vystavuje Adorno jeho obhajobu, kterou musíme vidět jako pokračování argumentační strategie naznačené již v *dopise*, tedy jako zdůraznění vnitřní dialektičnosti uměleckého díla.¹¹⁷ James Hellings zdůrazňuje, že Adorno není obhájcem formalistické autonomie uměleckého díla typu Clementa Greenberga, a všímá si, že Adornova obhajoba dvojího charakteru umění (a tedy i jeho autonomie) je především bytostně politická.¹¹⁸

Díla heteronomní si uvědomují fetišovost děl autonomních a snaží se z ní vystoupit – přijmou tedy nějaký politický závazek. Adorno píše, že se pak ale „zaplétají nevyhnutelnou a marně vychvalovanou simplifikací do falešného vědomí.“¹¹⁹ Umělci, kteří vstoupí do služby

¹¹¹ Bernstein, J. M., „*The dead speaking of stones and stars*”: Adorno's Aesthetic Theory, s. 148. In: F. Rush, *The Cambridge Companion to Critical Theory*, s. 139-164.

¹¹² T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 79.

¹¹³ Ibidem, s. 298.

¹¹⁴ Ibidem, s. 299-300, 330-331.

¹¹⁵ Ibidem, s. 310.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ „Nikdo by nesouhlasil víc než já s tvou obranou *kýčovitěho* filmu proti kvalitnímu; ale *lartpouarlartismus* vyžaduje stejnou obranu...” T. W. Adorno, W. Benjamin, H. Lonitz (ed.), *The complete correspondence, 1928-1940*, s. 129.

¹¹⁸ V tom smyslu, že pro autonomii uměleckého díla se nakonec stejně argumentuje její prospěšností pro společnost. „Politická“ je snad příliš silné slovo, ale mohli bychom říci „společenská“. Autonomie uměleckého díla, jeho nezávislost na společnosti, je obhájena jeho schopností poskytovat společenskou kritiku, jeho vztahem ke společnosti. Umělecké dílo je nakonec přeci jen *fait social*, jen na něj společnost nesmí klást žádné požadavky, protože dílo pak ztrácí schopnost svou společenskou funkci vykonávat. Hellings, J., *Adorno and Art: Aesthetic Theory Contra Critical Theory*, Houndmills, 2014, s. 9-11.

¹¹⁹ T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 297.

vyšších ideálů a svými díly se přímo snaží změnit svět, nevidí, že jejich dílo tím ztrácí svou sílu. Jay Bernstein Adornovu pozici popisuje tak, že má-li být společenský obsah zprostředkován uměleckým dílem, je třeba, aby přijal uměleckou formu, ale nic, co má uměleckou formu, není opravdu společenské.¹²⁰ Adornovými slovy: „Forma působí jako magnet, který pořádá prvky z empirie způsobem, jenž je odcizuje ze souvislosti jejich mimoestetické esence, a jen tím se mohou zmocnit mimoestetické esence.“¹²¹ Umění je vždy *fait social*, vždy je společenské a jako takové vždy společnost odráží („pořádá prvky empirie“). Tím, že je autonomní, však tyto „prvky empirie“ uspořádává novým způsobem, umožňuje nám skutečnost nahlížet „neutilitárně“, esteticky („odcizuje je se souvislosti jejich mimoestetické esence“, jak píše Bernstein: nic co má uměleckou formu, není opravdu společenské). Ale teprve právě jen takto „vytržené“, „estetizované“ mohou ony „prvky empirie“ skutečně zrcadlit a potažmo měnit společnost, a tedy realitu („mohou se zmocnit mimestetické esence“). Nedostatečná distance uměleckých děl od společnosti, jejich heteronomie, podle Adorna ruší umění samo: „jeho absolutní blízkost by byla jeho absolutní integrací“.¹²² Integrovaná díla ztrácejí distanci tolik potřebnou pro kritický postoj, a tedy pro kýženou změnu společnosti.

Již na začátku *Estetické teorie* Adorno identifikuje tento dvojí charakter umění: umělecké dílo je autonomní, na společnosti nezávislé, ale zároveň je fyzickým předmětem vytvořeným v rámci společenských vztahů, je *fait social*.¹²³ Jedná se o jeden z momentů oné již tolikrát zmiňované vnitřní dialektičnosti uměleckého díla. Umělecké dílo je ke společnosti vázáno svou nezávislostí vůči ní. „Svoboda uměleckých děl, kterou se jejich vědomí sebe sama chlubí a bez níž by díla nebyla, je lstí jejich vlastního rozumu. Všechny jejich složky je poutají k tomu, nad co se chtějí povznést kvůli samému štěstí, a do čeho hrozí v každém okamžiku znovu klesnout.“¹²⁴

Umělecké dílo je podle Adorna vždy bytostně společenské, ale teprve s buržoazií „zřetelně vystupuje jeho společenský aspekt“.¹²⁵ Tato věta zní kontradiktory, můžeme ji však přeformulovat do tvrzení, že s buržoazií přichází společenskost umění v novém slova smyslu. Zatímco do poloviny 19. století byla díla společenská jako produkty společenské práce, nyní jsou společenská ve své opozici ke společnosti, ve své autonomii.¹²⁶ Umělecké dílo, které

¹²⁰ J. M. Bernstein. „The dead speaking of stones and stars“: *Adorno's Aesthetic Theory*, s. 148. Viz také Adorno, T. W., *Schéma masové kultury*, Praha, 2009, s. 37-38.

¹²¹ T. W. Adorno, *Estetická teorie*, s. 296.

¹²² *Ibidem*, s. 408.

¹²³ *Ibidem*, s. 15.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*, s. 284.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 294.

nemusí „vyhovovat společenským normám“ a být „společensky užitečné“, už jen svou existencí kritizuje společnost.¹²⁷ Má podvojný charakter,¹²⁸ je dialektickým protikladem, oxymóronem.¹²⁹ „Tím, že se umění odříká praxe, stává se schématem společenské praxe (...)“¹³⁰ Umělecká díla se staví mimo společnost a tím se stávají společenskými, jsou slepá vůči empirické realitě, jejíž jsou částí, funkce uměleckých děl spočívá v jejich ne-funkčnosti, jejich účel tkví v jejich samoučelnosti.¹³¹

2.2.3. Autonomie a Adornova kritika Benjaminova

Kromě ideálního uměleckého díla, jak je postuluje Adorno, „opravdu autonomního“ uměleckého díla, které je jediné díky svému vyvázání ze společenských vazeb a požadavků schopno zaujmout ke společnosti kritický postoj, existují podle Adorna další dva typy uměleckých děl. Jednak díla vědomě svázána se společností a jejími (nejen) politickými požadavky – „sama se upisují machinacím existující společnosti“, a jednak díla zdánlivě společnosti nepodléhající, díla lartpourtartistická, která jsou však ve své nepolitičnosti společností asimilována – „jsou jednoduše integrovatelná jako neškodné odvětví mezi ostatní“. ¹³² Tato druhá bychom mohli vidět jako „příliš estetizovaná“ a v tom, že se nedotýká našeho života a životní praxe, lze vidět jistou podobnost s estetizovanou politikou, jak před ní varuje Benjamin. Domnívám se, že ona první by měl Adorno tendenci ztotožnit s produkty politizovaného umění, k němuž Benjamin na konci své eseje vyzývá. Adorno pak autonomní díla, která však ve své distanci od společnosti společnost samu zrcadlí a skrze toto zrcadlení i proměňují, vidí jako dialektické spojením těchto dvou protikladů. Proto Adorno Benjaminův požadavek po politizaci umění odmítá – jedná se jen o protipól estetizace politiky. A to, že je jeden extrém špatný, neznamená, že ten druhý je dobrý. Naopak, je třeba hledat jejich syntezu. Ve třetí kapitole však ukážu, proč si myslím, že Adorno Benjaminovu výzvu chápe špatně, a proč podle mě Benjamin vlastně vůbec o heteronomní umění neusiluje.

2.3. Adornova kritika masové kultury

Jak jsem již naznačila, Adorno Benjaminovi vytýká dva zásadní postoje, které podle něj Benjamin zastává: odsouzení auratického umění a odsouzení umění autonomního. Adornově

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem, s. 296, 299, 324.

¹²⁹ Ibidem, s. 366.

¹³⁰ Ibidem, s. 298.

¹³¹ Ibidem, s. 294. J. M. Bernstein, „*The dead speaking of stones and stars*”: Adorno's Aesthetic Theory, 147.

¹³² Ibidem. Viz J. Hellings, *Adorno and Art: Aesthetic Theory Contra Critical Theory*, s. 8-9.

obhajobě autonomního umění jsem se věnovala v předchozí podkapitole, nyní se krátce zastavím u jeho kritiky umění neauratického, ve které ukazuje, v čem je Benjaminův optimismus v hodnocení neauratického umění krátkozraký.

Jak píše Richard Wolin, revoluční kvality, které Benjamin připisuje filmu, jsou rozporovány skutečným stavem masové kultury.¹³³ Opět tomu není tak, že by Adorno zcela popíral Benjaminova tvrzení, jen se mu zdají příliš jednostranná – jeho kritiku masové kultury je tedy třeba znovu chápat jako součást širší argumentační strategie, podobně jako jeho obhajobu autonomie umění. Adorno sám v *dopise* přiznává: „Oboje [„vysoká“ i „nízká“ kultura] je poznamenáno kapitalismem, oboje v sobě nese prvky změny (...).“¹³⁴

Adornova hlavní výtku tedy spočívá v tom, že Benjamin si filmovou produkci příliš romantizuje. Kupříkladu smích filmového publika Benjamin vidí jako „předčasný a léčivý výbuch (...) masových psychóz“, který zabraňuje tomu, aby se ony psychózy zcela rozvinuly a projevíly.¹³⁵ Adorno však v *dopise* oponuje: „Smích filmového publika (...) je vše, jen ne ozdravný a revoluční; daleko spíš je plný toho nejhoršího buržoazního sadismu.“¹³⁶

Adorno nepopírá, že by film měl revoluční potenciál. Jen se mu nezdá, že by docházelo k jeho využití. Benjamin vidí hlavní význam filmu jako neauratického umění v tom, že se v něm ztrácí rozlišení mezi autorem a publikem, že se skrze něj masy sebezpoznávají a dochází tak i k „třídnímu poznání“.¹³⁷ Podle Adorna se však nic takového neděje. Masy se v kinosálech nijak nepoznávají, natož aby docházelo k třídnímu poznání, místo toho, aby se z nich stávali aktéři, jsou pouhými konzumenty.¹³⁸ Skrze film nedochází ke změně společenských poměrů, publiku jsou naopak podsouvány potřeby, jen aby mohly být následně ukojeny, celý proces beze změny pokračoval dál a generoval zisk.¹³⁹ Navíc dochází k unifikaci – vše je stejné, cokoli vybočuje, je zničeno, a nakonec jsou unifikováni i diváci.¹⁴⁰

Sám Benjamin si je však těchto skutečností vědom. Vždyť v *Uměleckém díle v době jeho technické reprodukovatelnosti* píše: „Nelze nicméně zapomínat, že na politické využití této kontroly si budeme muset počkat do doby, než se film osvobodí z okovů svého kapitalistického vykořisťování. Prostřednictvím filmového kapitálu se totiž revoluční vyhlídky této kontroly

¹³³ R. Wolin, *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, s. 192.

¹³⁴ T. W. Adorno, W. Benjamin, H. Lonitz (ed.), *The complete correspondence, 1928-1940*, s. 130.

¹³⁵ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 321.

¹³⁶ T. W. Adorno, W. Benjamin, H. Lonitz (ed.), *The complete correspondence, 1928-1940*, s. 130.

¹³⁷ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 316.

¹³⁸ Adorno, T. W., Horkheimer, M., *Dialektika osvícenství*. Praha, 2009, s. 124, 142. M. Hansen, *Cinema and experience*, s. 104.

¹³⁹ T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 135, 142. T. W. Adorno, *Schéma masové kultury*, s. 16-17.

¹⁴⁰ T. W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, s. 132, 135, 166. T. W. Adorno, *Schéma masové kultury*, s. 16, 18, 55.

proměňují ve vyhlídky kontrarevoluční.“¹⁴¹ A dodává: „Kapitalistické vykořisťování filmu v západní Evropě znemožňuje, aby byl zohledněn legitimní nárok, jenž má dnešní člověk na svou reprodukovatelnost.“¹⁴² Adornova kritika, že Benjamin technickou reprodukovatelnost vidí příliš jednostranně, tak selhává.

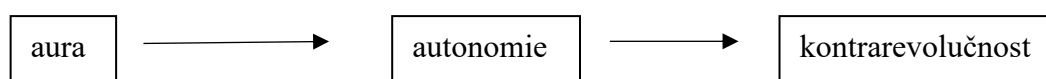
¹⁴¹ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 313.

¹⁴² *Ibidem*, s. 316.

3. Benjaminův požadavek politizace umění

Ukazuje se, že si musíme položit zásadní otázkou, tj. co je vlastně onou politizací umění, po které Benjamin na konci *Uměleckého díla ve věku jeho technické reprodukovatelnosti* volá. Poměrně běžně je jeho výzva čtena jako pobídnutí k využití umění k politickým cílům, jako nutnost heteronomie umění, a toto čtení se objevuje i v sekundární literatuře.¹⁴³ Domnívám se, že právě takto Benjaminu interpretuje Adorno, když mu v *dopise* vytýká, že autonomnímu uměleckému dílu přisuzuje kontrarevoluční funkci.¹⁴⁴ Vrátime-li se k schématu č. 1, pak jde o jeho druhou část.

Schéma č. 1:



3.1. Estetizace politiky

Podívejme se nejprve na to, proti čemu Benjamin umělce mobilizuje – na estetizaci politiky. Benjamin v závěrečné kapitole píše: „Masy mají právo na změnu vlastnických vztahů; fašismus se jim snaží dát výraz, přičemž je konzervuje. Důsledně směřuje k estetizaci politického života.“¹⁴⁶ Dále se dozvídáme, že snahy o estetizaci politiky se sbíhají ve válce, ta „dává cíl masovým hnutím maximálního rozsahu“ a zároveň zachovává vlastnické vztahy.¹⁴⁷ Benjamin následně cituje Marrinettiho manifest futurismu, který vyzdvihuje krásu války, od které se očekává „že uspokojí smyslové vnímání, které se technikou proměnilo,“ sebezničení lidstvo zakouší jako estetický prožitek.¹⁴⁸

Podle Martina Jaya posuzovat něco esteticky znamená posuzovat to jako něco autonomního, něco, co si své zákony klade samo a nelze na to klást jakékoli vnější (heteronomní) požadavky (politické, etické, náboženské či jakékoli jiné).¹⁴⁹ Z Benjaminových popisů vidíme, že estetizace politiky nevede k žádným společenským změnám, estetizovaná politika není posuzována na základě toho, jaké jsou její společenské důsledky a jak mění lidské životy.

¹⁴³ „Benjamin nicméně nerozpoznal, že v praxi jsou estetizovaná politika a politizované umění, alespoň ve formálním slova smyslu, totožné.“ R. Wolin, *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, s. 184. „(...) film představuje útok na převážně soukromé podmínky produkce a recepce buržoazního autonomního umění (např. novela či malba), což ho ideálně uzpůsobuje pro šíření politického obsahu.“ Ibidem, s. 189-190.

¹⁴⁴ T. W. Adorno, W. Benjamin, H. Lonitz (ed.), *The complete correspondence, 1928-1940*, s. 128.

¹⁴⁶ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 324.

¹⁴⁷ Ibidem, s. 325.

¹⁴⁸ Ibidem, s. 325-326.

¹⁴⁹ Jay, M., „*The Aesthetic Ideology*“ as Ideology; Or, What Does It Mean to Aestheticize Politics?, s. 41-45. In: *Cultural Critique*. 1992(21), s. 41-61.

Naopak je oblastí *sui generis* a jediné, na základě čeho je pak možné postupy politiků posuzovat, je jejich estetická hodnota. Benjamin nikde neodsuzuje takovýto přístup k umění, píše jen o estetizaci politiky, v jejímž případě, či v případě jednání obecně, je takováto „estetická distance“ rozhodně problematickým postojem. Benjamin tedy neodsuzuje autonomii umění. Je tedy jeho volání po komunistické politizaci umění výzvou k jeho heteronomii?

3.2. Literarizace životních poměrů

V krátkém textu *Deník od sedmého srpna devatenáct set třicet jedna do dne mé smrti* (1931) představuje Benjamin takové pojetí „umění pro lid“ či lidového umění, které se vyhýbá problematickým aspektům masové kultury, jak je líčí Adorno.¹⁵⁰ Píše o naprosté „asimilaci literatury novinami“, kdy se prostřednictvím toho, že literatura „získává na šíři“ a umění „ztrácí na hloubce“, ruší „rozdělení na autora a publikum“. ¹⁵¹ Tento stav si můžeme představit tak, že se rozšiřuje záběr literatury, píše se o lidech, místech a činnostech, které doposud zůstávali mimo zorné pole. Autorem této literatury také již není spisovatel, autor z povolání, „literární znalectví není fundováno [konzumem], nýbrž praxí pracovního výkonu“ – každý píše o tom, čemu sám rozumí, „sama práce přichází ke slovu“. ¹⁵²

Popis stejné „literarizace životních poměrů“ nalezneme i v dalším Benjaminovu textu *Autor jako producent* (1924), a to v citaci „jednoho levicového autora“, který popisuje, jak v Sovětském svazu čtenáři skrze svou praxi získávají přístup k autorství.¹⁵³ Základní otázkou této eseje je vztah mezi politickou tendencí díla a jeho literární kvalitou. Benjamin tyto dva momenty propojuje skrze literární tendenci a tvrdí, že správná politická tendence vždy obsahuje správnou tendenci literární, která nutně vede k tomu, že je dílo literárně kvalitní.¹⁵⁴

Rozhodně se však nejedná o obhajobu tendenčního či propagandistického umění. To podle Benjaminova „zásobuje výrobní aparát“, aniž by jej měnilo.¹⁵⁵ Autor takového díla si neuvědomuje vlastní pozici ve výrobních vztazích, nenabourává současný systém. Naopak stávající stav, kdy on, píšíci, tvořící a aktivní autor produkuje dílo, které je určeno pasivnímu a recipujícímu publiku, touto svou produkcí podporuje. Toto Benjamin označuje za

¹⁵⁰ Benjamin, W., *Deník od sedmého srpna devatenáct set třicet jedna do dne mé smrti*, s. 73-75. In: Benjamin, W., Ritter, M. (ed.), *Výbor z díla III.. Psaní vzpomínání*, Praha: 2016, s. 71-75.

¹⁵¹ Ibidem, s. 74-75.

¹⁵² Ibidem, s. 75.

¹⁵³ Benjamin, W., *Autor jako producent*, s. 157. In: Benjamin, W., Brynda, J. (ed.), *Agessilaus Santander*, Praha, 1998, s. 151-173.

¹⁵⁴ Ibidem, s. 153.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 161.

„napadnutelné i v případě, že látka, kterou zásobujeme, se zdá být revoluční povahy.“¹⁵⁶ Propagandistická díla, třebaže propagující socialistické myšlenky, tak podle Benjaminů nemají správnou tendenci: „I nejlepší tendence je falešná, nepřipravuje-li už předem postoj, kterým ji lze následovat.“¹⁵⁷

Spisovatel si má tedy nejprve uvědomit, jaké zastává místo ve výrobním procesu, a toto místo mezi intelektuály, v buržoazii má pak přijmout.¹⁵⁸ Ze své pozice, s využitím svého vzdělání, má pak dělat to, co umí – psát.¹⁵⁹ A to tak, aby svým psaním „přizpůsoboval aparát účelům proletářské revoluce“, tj. aby svými díly rušil rozdělení na autora a publikum, aby své čtenáře, diváky či posluchače aktivizoval, motivoval k tomu, aby jej následovali, a probouzel je tak k jejich vlastním činům.¹⁶⁰ Tím, že si spisovatel uvědomí vlastní pozici, pocítí solidaritu s proletariátem, tj. získá správnou politickou tendenci, získá jeho tvorba automaticky správnou tendenci literární – autor bude svou tvorbou měnit umělecký styl tak, aby byl lidový v tom smyslu, že každý se může stát autorem. Tím je podle Benjaminů zajištěna literární kvalita díla.

3.3. Politizace umění

Stejný důraz na „literarizaci životní poměrů“, tedy na zapojení co nejširší společnosti do produkce uměleckých děl, nakonec nalezneme i v *Uměleckém díle v době jeho technické reprodukovatelnosti*. Benjamin píše: „Každý dnešní člověk má nárok být nafilMOVÁN“¹⁶¹ a opět na příkladu novin ukazuje, že „rozlišení mezi autorem a publikem dnes ztrácí svůj zásadní charakter“.¹⁶² Čtenář je odborníkem na svou práci (tato odbornost roste spolu se specializací) a skrze svou odbornost se stává autorem.¹⁶³

Uwe Steiner na základě Benjaminova textu *Schemata zum psychophysischen Problem* identifikuje hlavní body, které tvoří základ Benjaminovy politické filosofie, mezi něž patří mimo jiné důraz na kolektiv jako subjekt politických činů.¹⁶⁴ Domnívám se tedy, že onou politizací umění, ke které Benjamin na konci eseje vyzývá, je nakonec tato literarizace životních poměrů – zapojení co nejširších mas přímo do umělecké produkce, nikoli jen recepce.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Ibidem, s. 167.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 170-172.

¹⁵⁹ Ibidem, s. 167.

¹⁶⁰ Ibidem, s. 172. R. Wolin, *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, s. 159.

¹⁶¹ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 315.

¹⁶² Ibidem, s. 316.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Steiner, U., *Walter Benjamin: An Introduction to his Work and Thought*, Chicago, 2010, s. 76.

Prizmatem toho tak musíme číst i Benjaminovo vyjádření, že „v okamžiku, kdy v umělecké produkci selhává měřítko pravosti, se naprosto mění veškerá sociální funkce umění. Nezakládá se už v rituálu, nýbrž v jiné praxi: v politice.“¹⁶⁵ Zatímco rituál můžeme spojit s aurou, kdy je předmět recipientovi vzdálen a recipient k němu přistupuje v závislosti na společenských konvencích,¹⁶⁶ v politické praxi je tato vzdálenost zrušena, předmět postrádá svou magickou nedotknutelnost a divák je podněcován ke kreativnímu přístupu. Benjamin pro tyto dva způsoby recepce používá pojmy rozptýlení a usebrání. Auratické dílo si vynucuje, aby jej recipient vnímal usebrán: „člověk, jenž se před uměleckým dílem usebírání, se do díla noří.“¹⁶⁷ Tento popis usebrání, či kontemplace podle mě odpovídá „blízkosti skrze vzdálenost“, jak ji ve svém článku formuluje Yvonne Sherratt, tedy jako ponoření se do díla a ztráta recipientovy vlastní subjektivity.¹⁶⁸ Naproti tomu film neustále z kontemplace vytrhuje, má „šokující účinek“, recipient při vnímání filmu není usebrán, ale naopak rozptýlen.¹⁶⁹

Rozptýlení je podle Benjamina zprvu hodnoceno negativně: milovník umění se má před dílem usebrat a uctívat jej.¹⁷⁰ To jsou však pouze relikty starého vztahu k umění jako součásti kultu. Benjamin však tak toto negativní hodnocení recepce odmítá a odkazuje na architekturu, která provází lidstvo od nepaměti a je daleko trvalejší než ostatní umělecké formy. Ta byla podle něj vždy vnímána právě rozptýleně a kolektivně, užívání (taktilní recepce) u ní vždy určovala vnímání (recepti optickou).¹⁷¹ V architektuře praktické zacházení dominuje estetické podobě budov, funkce určuje jejich vzhled. Toho podle Benjamina musíme využít, „nároky kladené na aparát lidského vnímání nelze řešit pouhou optikou“, umění má podle něj skýtat rozptýlení diváků, které takto mobilizuje.¹⁷² A v Benjaminově době toto nejlépe splňuje právě film.¹⁷³ Jak píše Georg W. Bertram, v případě neauratického umění nejsou diváci konfrontováni s (jeho) jedinečností, která by je zaplavila, naopak jej mohou pozorovat z libovolné blízkosti.¹⁷⁴ Neztrácejí svou subjektivitu, nestávají se jen pasivními recipienty, ale mohou zaujímat vlastní stanoviska, reflektovat svou pozici a jednat.

Nejde však o mobilizaci ve smyslu propagandy a manipulace mas, ale o aktivizaci publika a jeho pobídnutí k činnosti ve smyslu literarizace životních poměrů. Právě v tomto tkví podle

¹⁶⁵ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 305.

¹⁶⁶ G. W. Bertram, *Benjamin and Adorno on Art as Critical Practice*, s. 6.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 323.

¹⁶⁸ Y. Sherratt, *Adorno's aesthetic concept of aura*, s. 159.

¹⁶⁹ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 322-323.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² Ibidem, s. 323-324.

¹⁷³ R. Wolin, *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, s. 190.

¹⁷⁴ G. W. Bertram, *Benjamin and Adorno on Art as Critical Practice*, s. 6.

Benjamina jedinečný potenciál neauratického, technicky reprodukovatelného umění, především filmu. Jednak bude mít velký dopad, osloví hodně lidí, jednak vede k rozptýlení. Jak jsem ukázala v předchozí kapitole, Benjamin si je vědom toho, že se jedná pouze o potenciál, který se vůbec nemusí naplnit. Pozoruje, stejně jako Adorno, že v kapitalistických podmínkách k tomuto rozptýlení nedochází a že je naopak falešně vytvářena aura nová, např. v podobě kultu osobnosti hereckých hvězd. Filmový průmysl vytváří „rozsáhlý publicistický aparát, jemuž slouží kariéry i milostný život hvězd, pořádá plebiscity a soutěže krásy“.¹⁷⁵ Ve filmovém průmyslu jsou diváci opět jen pasivními konzumenty, jejichž aktivita a kreativita je potlačena.

3.4. Umění jako kritická praxe

Ukázala jsem tedy, že Benjaminovu výzvu k politizaci umění nemůžeme číst jako volání po umění heteronomním. Stejně tak jeho odsouzení lartpourlartismu vyplývá především z toho, že estetické prožívání války a politiky vidí jako jeho vyvrcholení, což ovšem neznamená, že by stejně odmítl i estetické prožívání umění. Benjamin nijak umění jeho autonomii neupírá, jen podle něj nelze aplikovat estetická pravidla na politiku.

Proč má tedy Adorno pocit, že Benjamin zastává stanovisko, které zachová moment politické efektivity umění na úkor jeho kritické funkce?¹⁷⁶ V čem mezi nimi tkví zásadní nepochopení? Bertram tvrdí, že v jejich rozdílném pohledu na umění a podmínky, za kterých může plnit kritickou funkci.¹⁷⁷ Podle něj se oba filosofové snaží popsat potenciál umění jako zdroje kritiky společnosti a v ní existujících vztahů dominance.¹⁷⁸ Adorno k tomu využívá popis dialektiky umělecké autonomie (jak jsem se jej pokusila popsat v oddílu 2.2.2.) a obviňuje Benjamina, že on tuto dostatečně nezohledňuje a že tak umění, ke kterému vyzývá, ztrácí od společnosti potřebnou distanci.¹⁷⁹ Tu však podle Adorna nutně potřebuje k tomu, aby mohlo společnost kritizovat a potažmo měnit.¹⁸⁰

Benjaminovo pojetí kritiky je však odlišné, kritika podle něj musí začít změnou praxe.¹⁸¹ Umělecké praktiky starého umění jsou dnes již vyčerpané a nevyhovují nové společenské situaci.¹⁸² Je tedy třeba je proměnit. V tom především podle Bertrama vidí Benjamin kritický

¹⁷⁵ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 316.

¹⁷⁶ R. Wolin, *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, s. 197.

¹⁷⁷ G. W. Bertram, *Benjamin and Adorno on Art as Critical Practice*, s. 1-16.

¹⁷⁸ Ibidem, s. 2.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 4-5.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ Ibidem, s. 10.

¹⁸² Ibidem.

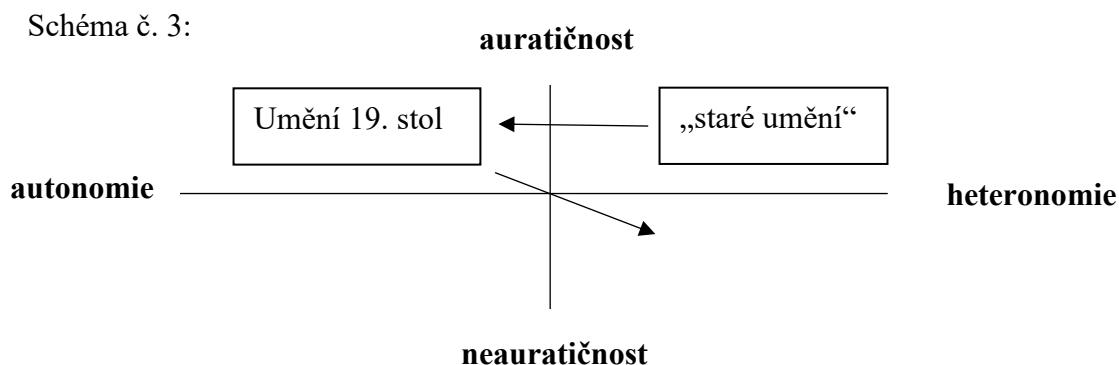
potenciál umění – nikoli v pouhé kritické reflexi současné situace, ale v aktivní změně umělecké praxe, která je úzce spjata i se změnou praxe životní.

Závěr

V práci jsem nastínila rozdílnou recepci proměny vztahu společnosti k umění, ke které došlo v 19. a na počátku 20. stol., u Benjamin a Adorna. Zatímco pro Benjamin je zásadní přiblížení uměleckých děl veřejnosti a usnadnění jejich recepce spojené s aktivizací diváctva, pro Adorna je hlavním tématem vztah uměleckých děl k jiným než estetickým požadavkům. Benjamin se tak soustředí především na popis změn, ke kterým v umění dochází vlivem fotografie, Adorno prozkoumává společenskou užitečnost lartpouirlartismem hájených autonomních děl.

Při kritice Benjamin se však Adorno nechává zmást několika zmínkami o autonomii a lartpouirlartismu a Benjaminovo závěrečné volání po politizaci umění chápe špatným způsobem. Celkově se mu zdá, že Benjamin situaci vidí příliš černobíle, a to i přes to, že Benjaminovo *Umělecké dílo v době jeho technické reprodukovatelnosti* se rozhodně neomezuje na jednostrannou adoraci technicky reprodukovatelného umění. Nejedná se však o ojedinělou situaci, Adorno často Benjamin tlačí do pozice, kterou bude moci následně kritizovat. Zároveň je třeba přiznat, že v tomto případě se Adorno může opřít minimálně o jedno místo, ze kterého se skutečně může zdát, že Benjamin pojmy aury a autonomie uměleckého díla zaměňuje.¹⁸³ Toto Adornovo čtení je však v rozporu především s dalšími Benjaminovými texty, které nám umožňují Benjaminův požadavek politizace umění lépe uchopit.¹⁸⁴

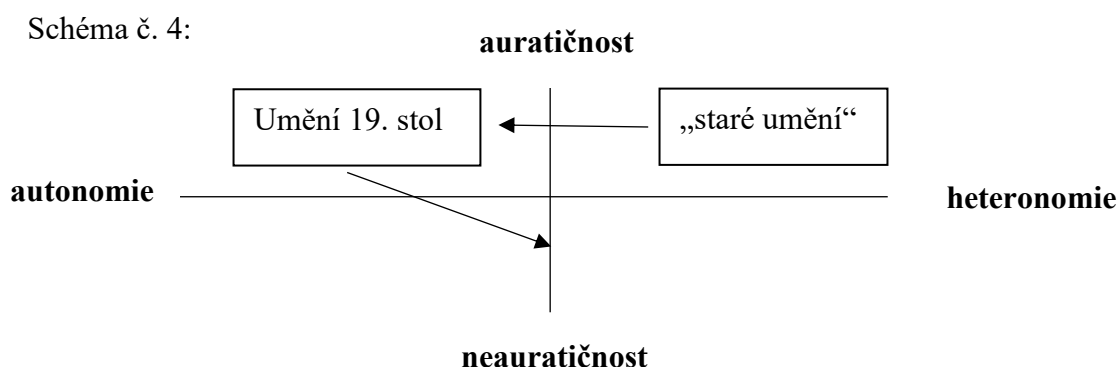
Na základě důvodů představených v této práci se domnívám, že Benjamin nedělá to, co mu podsouvá Adorno v *dopise*, tj. nepřenáší pojem aury na autonomní umělecké dílo a tomu pak nepřisuzuje kontrarevoluční funkci (jak to popisuje schéma č. 1). Adorno se domnívá, že Benjamin především požaduje, aby díla nebyla autonomní, protože jako taková jsou kontrarevoluční. Vrátime-li se ke schématu č. 2 a rozšíříme-li jej, získáme následující schéma, které nám ukazuje, jaký vývoj podle Adorna Benjamin vyžaduje:



¹⁸³ W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 304-305. Viz oddíl 2.1.1. této práce.

¹⁸⁴ W. Benjamin, *Autor jako producent*. W. Benjamin, *Deník od sedmého srpna devatenáct set třicet jedna do dne mé smrti*. Viz podkapitoly 3.2. a 3.3. této práce.

Jak jsem však ukázala, nic takového Benjamin nepožaduje. Je-li podle něj totiž něco kontrarevoluční, pak nikoli autonomie díla, nýbrž rovnou a přímo jeho aura (bez zprostředkujícího pojmu autonomie, který v Adornově interpretaci plní roli středního členu). Aura je (jak jsem se vyjádřila v oddíle 2.1.1.) reliktem starší umělecké praxe – rituálu, a pokud nedokážeme přijmout technickou reprodukovatelnost s tím, co nám nabízí, a nejsme skrze ni ochotni vstoupit do nové, politické praxe, jednáme kontrarevolučně. A to především z toho důvodu, že tím udržujeme starou uměleckou praxi, která počítá s aktivním a kreativním autorem na jedné straně a pasivním, receptivním publikem na straně druhé. Adornova obhajoba autonomního umění je pak jistě zajímavá, rozhodně však nijak nerozporuje Benjaminovy teze z *Uměleckého díla v době jeho technické reprodukovatelnosti*. Benjaminův požadavek tedy vypadá spíš nějak takto:



Od umění tedy požaduje pouze to, aby bylo neauratické, aniž by na něj jakkoli kladl požadavek autonomie či heteronomie.

Benjaminovo odmítnutí aury však nemůžeme číst jako rezolutní a jednoznačné odsouzení děl, která bychom označili za auratická (což jsem naznačila již na konci podkapitoly 1.3.). Musíme mít na paměti, že auraticnost děl je dána v první řadě způsobem, jakým se k dílům vztahuje společnost, tedy způsobem, jakým jsou díla součástí společenské praxe. Benjaminova kritika tedy rozhodně není kritikou děl samých, ale způsobu, jakým se k nim vztahujeme. Benjamin by netvrdil, že díla vytvořená například v médiu malby (tedy médiu „auratickém“ v opozici k neauratickému médiu fotografie) jsou sama o sobě kontrarevoluční. Kontrarevoluční je jen způsob, jakým se k nim vztahujeme, to, že neustále lpíme na hodnotě originálu, přestože se jedná jen o sekularizovaný rituál (jak se odhaluje v naší nespokojenosti tváří v tvář kvalitním technickým reprodukcím, které odmítáme proto, že nejde o originály, přestože je ani nejsme schopni od originálů odlišit). Myslím si, že Benjamin by nakonec

souhlasil s tím, že i malba může mít revoluční funkci – jen k ní musíme přistoupit odlišným způsobem.

Domnívám se, že rozdílný akcent v Benjaminově a Adornově díle můžeme alespoň z části připsat odlišné společensko-ekonomicko-kulturní situaci, ve které jejich díla vznikala. Zatímco Benjamin psal texty, ze kterých v práci vycházím, ve třicátých letech, tedy v době, kdy je fašismus hlavním nebezpečím, *Estetická teorie* vzniká až na sklonku Adornova života, tedy v době, kdy fašismus již není aktuální hrozbou. Navíc poté, co Adorno dlouhou dobu pobýval v USA, kde měl možnost se s „kulturním průmyslem“ amerického stříhu a jeho neblahými důsledky důvěrně seznámit.

Seznam použité literatury

Primární

- Adorno, T. W., Benjamin, W., Lonitz, H. (ed.), *The complete correspondence, 1928-1940*, Cambridge, 1999, s. 127-134
- Adorno, T. W., *Estetická teorie*, Praha, 1997
- Adorno, T. W., Horkheimer, M., *Dialektika osvícenství*, Praha, 2009
- Adorno, T. W., *Schéma masové kultury*, Praha, 2009
- Benjamin, W., Arendt, H. (ed.), *Illuminations*, New York, 2007
- Benjamin, W., *Autor jako producent*. In: Benjamin, W., Brynda, J. (ed.), *Agesilaus Santander*, Praha, 1998, s. 151-173
- Benjamin, W., *Deník od sedmého srpna devatenáct set třicet jedna do dne mé smrti*. In: Benjamin, W., Ritter, M. (ed.), *Výbor z díla III.. Psaní vzpomínání*, Praha: 2016, s. 71-75
- Benjamin, W., *Malé dějiny fotografie*. In: Císař, K. (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha, 2004, s. 9-19
- Benjamin, W., *On Hasish*, Berkeley, 2006
- Benjamin, W., *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: Benjamin, W., Ritter, M. (ed.), *Výbor z díla I.. Literárněvědné studie*, Praha, 2009, s. 299-326
- Marx, K., *Kapitál: Kritika politickej ekonómie*, Bratislava, 1985

Sekundární

- Bernstein, J. M., "The dead speaking of stones and stars": Adorno's Aesthetic Theory, s. 148. In: Rush, F., *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge, 2014, s. 139-164
- Bertram, G. W., *Benjamin and Adorno on Art as Critical Practice*. In: Ross, N., *The aesthetic ground of critical theory: new readings of Benjamin and Adorno*, New York, 2015, s. 1-16
- Buck-Morss, S., *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, New York, 1977
- Hansen, M., *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, 2012
- Hellings, J., *Adorno and Art: Aesthetic Theory Contra Critical Theory*, Houndmills, 2014
- Jay, M., "The Aesthetic Ideology" as Ideology; Or, What Does It Mean to Aestheticize Politics?. In: *Cultural Critique*. 1992(21), s. 41-61
- Rosen, M., *Benjamin, Adorno and the decline of the aura*. In: Rush, F. (ed.), *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge, 2014, s. 40-56

Ross, A., *Walter Benjamin's Critique of the Category of Aesthetic Form: "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility" from the Perspective of Benjamin's Early Writing*. In: Ross, N., *The aesthetic ground of critical theory: new readings of Benjamin and Adorno*, New York, 2015, s. 83-98

Sherratt, Y., *Adorno's aesthetic concept of aura*. In: *Philosophy & Social Criticism*. 2013, 33(2), s. 155-177

Steiner, U., *Walter Benjamin: An Introduction to his Work and Thought*, Chicago, 2010

Steiner, U., *Walter Benjamin: An Introduction to his Work and Thought*, Chicago, 2010

Wolin, R., *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, Los Angeles, 1994